RECIPROCIDAD

CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires

Democracia, Claire Fontaine, Sub. Coop.,
Alejandra Fenochio, Zanny Begg, Leo Ramos, Oliver Ressler,
Iconoclasistas, Diego Haboba, León Ferrari.

Idea y coordinación
Loreto Garin Guzmán y Federico Zukerfeld.

Del 10 de noviembre de 2009 a enero de 2010.

RECIPROCIDAD

Democracia, Claire Fontaine, Sub. Coop.,
Alejandra Fenochio, Zanny Begg, Leo Ramos, Oliver Ressler,
Iconoclasistas, Diego Haboba, León Ferrari.

Idea y coordinación
Loreto Garin Guzmán y Federico Zukerfeld.

Del 10 de noviembre de 2009 a enero de 2010.

RECIPROCIDAD

Loreto Garín Guzmán / Federico Zukerfeld

En antropología cultural, el término reciprocidad denota una manera de intercambio de bienes y trabajo, que se da en sistemas económicos "informales". Es la forma más común de intercambio en sociedades con economías que prescinden del mercado, esto es, que no venden o compran bienes o servicios. Dado que todos los seres humanos virtualmente viven en algún tipo de sociedad, y que además cada uno tiene al menos algunas posesiones; la reciprocidad se puede encontrar en todas las culturas. La reciprocidad o multirreciprocidad es uno de los pilares de los bancos de tiempo[1]*. Allí todos los usuarios participan, se benefician y se generan redes de apoyo social más justas, ya que todos tienen la opción de dar y recibir.*

Hacia mediados del año 2008 se produjo la caída mundial de las bolsas de comercio y el llamado *crash* financiero global, haciendo temblar las estructuras bancarias y desestabilizando las economías locales de todo el planeta. El Neoliberalismo desnudaba su verdadero rostro y su responsabilidad unívoca en el daño irreversible de la salud del planeta y la desigualdad social reinante en los cinco continentes.

El rol de los Estados, desde hace años operando bajo la lógica del libre mercado, cambió rotundamente al absorber las deudas privadas con reservas públicas y tomar medidas proteccionistas respecto a los movimientos bursátiles. Era evidente que el sistema capitalista se devoraba al resto de los sistemas económicos que trataban de funcionar paralelamente.

Esta supuesta crisis internacional interpretada como inédita por expertos economistas e incluso como "la más grande de la historia", trajo consigo la incertidumbre sobre el devenir, pero al mismo tiempo abrió una brecha para repensar a nivel mundial, si existen otros modelos socio-económicos y culturales posibles.

En el campo del arte, que no es ajeno a estos movimientos a gran escala, siempre se hace difícil dirigirse con propuestas críticas ante los modelos de representación y distribución económica y los bienes culturales. (Antes y) después de 2001, Argentina fue un laboratorio social, materia prima de experimentos económicos que sirvieron, de alguna manera, de pronóstico o termostato para evaluar las consecuencias que podría traer aparejada una crisis económica mundial.

El término elegido como título para esta exposición es definido como "correspondencia mutua entre personas o cosas". En economía, reciprocidad consiste en la práctica de entregar al otro (país) concesiones

comerciales o migratorias “idénticas” a las que éste concede. En los llamados tratados de bilateralidad, reciprocidad es donde se definen las obligaciones y derechos de dos partes involucradas en un contrato.

En el arte, donde lo sensible es la base de nuestra producción cotidiana, el trato recíproco se hace indispensable, como una manera posible de romper el manto de aislamiento e individualismo que domina la escena de sus instituciones. Como búsqueda de posibles nuevos modelos de representación y distribución, que pongan en jaque la insaciable maquinaria de la industria cultural y trasformen los vínculos subjetivos entre los artistas, público y demás involucrados.

La vitrina debajo del subsuelo.

A comienzos de este año fuimos invitados a realizar una exposición en el Centro Cultural de España en Buenos Aires por Laura Spivak, artista y curadora que se desempeña como programadora de los espacios de arte de esta institución. En vez de exhibir nuestras obras personales optamos por presentar la propuesta de una exposición que reúna imágenes, ideas y obras de otros con quienes encontramos vínculos de reciprocidad afectiva, política, estética.

Reciprocidad se apropia de este espacio de exposiciones en la calle Florida. Punto neurálgico del comercio, el turismo y las galerías de arte. Un lugar de paso, donde abundan relaciones de comercio y la temporalidad de la compra-venta es un cronómetro urbano. Desde allí deambulamos por las calles, perdidos entre los cafetines y los pasillos de las galerías donde *sacan el cuero*, contrastando con el paso epiléptico de los transeúntes, que dialogan en movimiento con ofertas múltiples, incluyendo al contrabando legalizado y el mercado ilegal. Instantáneas de niños que piden una moneda se reiteran, brotan como hongos en las esquinas. Hay artistas callejeros y callejeros artistas, cámaras de vigilancia, latidos de tacos altos, artesanos, “volanteros” y “perfumeros”. Florida: se suma a esta descripción el peso histórico de una tonelada de catálogos desparramados en la memoria de esta peatonal, tan importante para el propio circuito de arte local, como la vieja carrocería que recubre el motor de una empresa nacional.

Reciprocidad, entonces, es un experimento. Es como una pipeta cargada de una sustancia de la cual aún no sabemos que podrá producir. En este tubo de ensayo, espacios y tiempos se contaminan entre si y son parte de una misma densidad. Aquella que surge de *re-partir y com-partir*, y nos permite jugar con las visibilidades y oscuridades que produce la aprensión de este contexto.

Al comenzar a imaginar este proyecto nos dimos cuenta que, al igual que nosotros, estaba vivo. Una propuesta que empezó como una invitación a exponer, luego, proyecto de exposición colectiva y ahora el inicio de un itinerario aún mas extenso hacia una constelación formada por artistas, colectivos, creadores de imágenes e íconos, pensadores y activistas que operan desde lenguajes disímiles. Aquí poco importan las dicotomías entre generaciones, estilos o nacionalidades de los participantes. Criterios inútiles y cerrados en categorías anticuadas.

En cambio, se busca poner el acento en ese intento de salir de aquellas definiciones, territoriales, mediáticas y formales. Sus intensiones e intensidades se basan en las tensiones internas de cada una de las obras, textos e imágenes que la integran en relación con las otras. Por lo tanto, no se busca el "corte", ni la homogenización de estilos, sino justamente lo opuesto, un caos relacional que refleje el movimiento dialéctico que producen el conjunto de los materiales expuestos.

Al preguntarnos, desde qué lugar abordaríamos nuestra intervención en el espacio de exposición, pasamos por muchísimas posibles in-definiciones: ¿como artistas individuales? ¿Como colectivo de artistas? ¿Como activistas culturales, curadores o alquimistas? Evidentemente ésta es una pregunta trampa que solo construye jerarquías y parcela campos. En cambio nos alimentan los procesos de construcción colectiva, donde el diálogo, el debate y la discusión hacen a la correspondencia recíproca, potenciando las relaciones del intercambio mutuo. Como coordinadores somos un poco de cada cosa y así la programación y los participantes se ensamblan en ese conjunto que se presentará bajo el título de la muestra.

Nuestra anterior experiencia en la coordinación artística de una exposición colectiva, fue *La Normalidad*[2] (última parte del proyecto "Ex Argentina") realizada en el Palais de Glace en el año 2006. En aquella oportunidad conformamos un equipo junto con el artista Eduardo Molinari y redactamos un texto[3] para el catálogo donde nos preguntábamos sobre el estado de situación del sistema social y sus repercusiones en el campo del arte. En aquel contexto, *La Normalidad* hablaba justamente a una supuesta normalidad pos-2001, con la superación de la crisis de representación, el retorno al orden social y la economía formal. Es nuestra intención darle continuidad a las ideas que enunciamos entonces cuando utilizamos el concepto de *Inclusión Permanente*. "La inclusión simbólica como ilusión: idea de *volver a pertenecer a un proyecto algo*…" para describir como operaba la reinserción en los sistemas sociales y económicos.

La “recuperación” de aquellos sectores que habían sido expulsados o marginados creó nuevos mercados o revitalizó los ya existentes. En la cultura, por un lado se hizo evidente la creciente tendencia hacia la *ONG-ización* de cuanto proyecto autónomo existiese, insertándose ahora en el área de “servicios” o corriendo desesperados a la caza de subsidios y recursos del gobierno de turno o fundaciones extranjeras. Por otro lado, la normalización se materializó en un auge del reciclaje de la historia reciente, con una explosión de *archivismo crónico* y así fueron apareciendo cientos de nuevos-viejos archivos de experiencias sociales, políticas, artísticas. Finalmente, la inevitable catalogación de las prácticas, movimientos o experiencias que habían surgido como gestos o reacciones de coyunturas de crisis, incorporándolas y promoviéndolas ahora como tendencias, convirtiendo a sus actores/protagonistas en consumidores eventuales de sus propias experiencias.

Pero la máquina lavadora, sigue funcionando a toda marcha. Detrás de sus aceitados engranajes aún hay sitios donde mirar. Si giramos la posición de nuestros cuerpos podríamos descubrir que estamos dentro de la máquina, girando y girando sin cesar.
Allí, entremedio de botones y circuitos hay una puerta que se abre:
- ¡Pase usted!

Ahora, superado el mareo, empecemos circulando por esta exposición como viajeros sin brújula. Nos sumergimos en una amalgama de particularidades, que en su conjunto constituyen una nueva pieza. Formas de ser, deambular, transgredir e intercambiar. Símbolos, íconos, teorías y acciones se aglutinan en tres espacios conceptuales. Tres imágenes que coexisten y atraviesan la galería: “La guarida del ocio”, “Bancos de Tiempo”, “Estrellas Danzantes”.

La guarida del ocio.

Refugio donde se resguardan formas de vida y creatividad. Espacio de aquellos que sustentan o cuestionan prácticas políticas específicas, retornando a la filosofía y la semiótica como eje fundamental. Un sitio de camuflaje entre lo que podría ser arte y lo que parecen ser herramientas de lucha dentro de la campo de la cultura. Podríamos imaginar que en esta guarida la “no acción” genera sigilosamente una traslación de la acción convirtiéndola en explosivo material semiótico.

DEMOCRACIA. ***SIN ESTADO***.
Detalles de instalación original.

Hablemos entonces acerca de cómo el poder simbólico se convierte una poderosa herramienta. Solo es cuestión de encender la televisión unos segundos y veremos todas las formas en las que se han aplicado las capacidades creativas para potenciar el consumo gracias a la publicidad y el marketing. A diario el monstruo mediático gana terreno en la guerra de territorios inmobiliarios para la conversión de espacios públicos en bienes privados. La campaña del terror creada como la sintomatología de la inseguridad en el espacio urbano, profundiza el viejo modelo de limpieza social desde el uso de imágenes y la enunciación de discursos. Día a día en la televisión los asentamientos comienzan a ser la imagen de la zona de peligro (la pobreza). Ahora plazas y parques enrejados son lugares de batalla contra la delincuencia y el narcotráfico, y así los gobiernos de diversas partes del mundo, se han prestado como testaferros de estos mega-negocios, promoviendo la violencia indiscriminada en pos de la reorganización urbana y la "puesta en valor".

Sin Estado es como se titula el proyecto nacido de la colaboración entre el colectivo Democracia, "Todos por la Praxis" y Santiago Cirugeda. Consistió en una intervención multidisciplinar, desde el arte y la arquitectura en el contexto de los asentamientos ilegales de población de la Cañada Real en Madrid. Territorio sometido en ese momento a un proceso de desalojos y destrucción de las viviendas. La Cañada Real Galiana es un antiguo camino de trashumancia que albergó más de dos mil viviendas y casi cuarenta mil habitantes repartidos en quince kilómetros de terreno. Esta población ha ido creciendo, configurándose de forma cada vez más compleja, allí convive el tráfico de drogas con el emplazamiento de nuevos negocios de construcción en terrenos públicos. *Infraviviendas* y hoteles ilegales se yuxtaponen con futuros *country* y casas de campo. La denominación de este proyecto como *Sin Estado* tiene una doble lectura: por un lado, responde a la utilización de fondos públicos destinados desde el ámbito del arte a intervenciones de carácter social en un espacio en el que la misma administración rehúsa llevar a cabo cualquier servicio público. Por otro, se refiere a un territorio marginal, desregulado, ajeno a las estructuras legales y administrativas.

La historia de este asentamiento en una ciudad europea nos transporta en un viaje sin escalas al permanente conflicto por viviendas dignas en Argentina. Aquí, las villas miserias y casas tomadas son materia de nuevos intereses de grupos inversionistas y las obras de Democracia nos ayudan a describir una situación que no nos es ajena.

Elegimos mostrar un fragmento de la instalación que trabaja justamente sobre esta dinámica de

desalojos y criminalización de los barrios más empobrecidos de Madrid pero desde la producción de una especie de "merchandising". Clara ironía acerca de cómo el objeto de consumo pasa a consolidar una identidad simbólica de aquellos barrios y como también allí se construyen aquellos estereotipos.

Luego de pasar por el probador de moda de alguna tienda exclusiva, encontramos allí las camisetas y gorras estampadas que se ubican debajo del escudo *Sin Estado*. Entre los objetos se encuentran variados utensilios: desde un "kit de cocaína" hasta un paradójico pañuelo palestino con el mismo lema.

Seguimos transitando los rincones de esta guarida del ocio y aparecen las obras de **Claire Fontaine**, las que generalmente deambulan por los suelos, muros, puertas y techos. Banderas que caen hacia el piso, aterrizando sobre el suelo en un mundo en plena guerra de estados y naciones, pequeñas pinzas-llaves intentan corromper el bolsillo de algún coleccionista millonario, luces de neón compran/venden la nostalgia de alguna revolución caída.

Pequeños jeroglíficos de la iconografía pública, en *Reciprocidad* sus pintadas de humo atraviesan la sala de exposiciones. Esa mancha anónima, que se asocia más con los baños públicos que con las galerías de arte, interviene en la relación espacial de ambos lugares sagrados, dejando una marca arqueológica tan fuerte como la quema de un neumático en el asfalto de una barricada o la ralladura de un muro en la cárcel. Pero esa sutileza de la memoria de la huella, de la materia agresiva del contacto del humo del fuego con la pared, muro, techo, piso; esa elegancia en medio de lo precario, es un gesto de fuga en el aséptico cubo blanco.

Como dice su propia biografía: "Claire Fontaine usa la frescura de su juventud para convertirse en cualquier singularidad, como un terrorista existencial en busca de la emancipación. Crece entre las ruinas de la función de autor, experimentando con protocolos de producción colectiva, la desviación y el establecimiento de varios mecanismos para compartir la propiedad intelectual y la propiedad privada".

La máquina centrífuga nos transporta ahora hacia aquellos días de la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando sonreíamos al ver la cantidad de cámaras digitales que aparecían dando vueltas por las asambleas barriales después de los saqueos de las grandes tiendas del centro de la ciudad. Muchos de esos equipos fueron a parar a una especie de escuela de *auto-educación* para fotógrafos, cineastas, documentalistas y periodistas. Al ritmo de las cacerolas surgieron medios de comunicación alternativa

OLIVER RESSLER.
FLY DEMOCRACY.
Detalle de instalación. 2007.

o independiente, como la versión local de Indymedia, el movimiento Argentina Arde, Anred, La Vaca, entre otros. En ese entonces había una necesidad de colectivizar las imágenes, disparar flashes para proteger la seguridad de los movimientos sociales y registrar a cada segundo aquella cotidianidad histórica del llamado "Argentinazo".

De aquel movimiento surgieron más grupos, medios de contra información y emprendimientos de toda índole. La Cooperativa de Fotógrafos **Sub**, es un proyecto que no sólo socializa sus experiencias, estrategias y sensibilidad retiniana, sino que a su vez, la reciprocidad, el intercambio, es una presencia constante y concreta en la construcción de esta cooperativa.

En las imágenes de los fotógrafos de Sub hay un diálogo permanente entre el sujeto-objeto fotografiado y la subjetividad de esas historias en las que se introduce. Es exactamente a partir de esa mirada comprometida que una acción concreta se produce al disparar la foto. Lentes y memorias pasan a formar un Sub-mundo de registros, de momentos claves para el inconsciente colectivo. Y desde lo poético informan o dan cuenta de aquello que se nos pasa inadvertido cotidianamente: lo marginado, lo rechazado, lo transgredido o amenazado por el olvido. Pero sus imágenes están dotadas de una potencia aún mayor, la belleza y el erotismo que habita incluso dentro de pozos ciegos o frente a secas hectáreas de sembradíos de soja. Y es a partir de esa cualidad que devuelven su humanidad a aquellos sujetos y sucesos capturados (liberados) en las fotografías, a pesar de ser solo gotas de tinta.

Bancos de Tiempo:

Modos relacionales entre trabajo y tiempo. Formas de relacionar la distribución del tiempo en la vida y en el arte. Sujetos que desarrollan sus prácticas través del contacto e intercambio recíproco entre su quehacer y su forma de vida cotidiana, algunos por pertenencia activa en los movimientos sociales, otros por su acercamiento con la comunidad a la que interpelan.

Entramos hacia una enorme selva instalada en el corazón de la Boca, la casa de **Alejandra Fenochio** y su familia que parece gozar de otro tiempo. Ella nos lleva a su taller en donde la temporalidad del trabajo sobre la obra parece ocupar una vida entera. La relación total del arte con la vida, lo que para algunos sería un acercamiento romántico a la obra de arte, para ella es un oficio cotidiano, un compromiso y a la vez un placer absoluto.

Entre hamacas, flores y piedras preciosas recordamos entonces una estadía en una residencia de artistas, en donde la presión por la inclusión a la esfera contemporánea, sumada a la deslocalizada localización de los creadores, hace del tiempo una especie de performance turística para nadie. A re-correr calles desconocidas buscando *sites specifics* para capturar imágenes proyectables. Ansiosos *raids en vernissages*. A brindar y hacer contactos en el *open Studio*! Sonrisas o (me)cenas, artilugios para sentirse integrados, parte de un mundo exclusivo y ostentoso: el mundo del arte.

Pero afortunadamente nos despertamos cuando abrimos los ojos y aún estamos en el atelier de Alejandra, en plena república de la Boca y escapamos de este mundo de alternativas turísticas dentro de la esfera del arte. En la obra que aquí se muestra, el arte se vive con la intensidad de una paleta devenida en obra, el tiempo de sus pinturas están marcados por agujas de otro reloj. En éstas -sus pinturas- no hay trucos ni *photoshop*. Durante días, meses de trabajo, sus ojos, sus manos con fantástica capacidad poética, recorren el paso del tiempo en tiempo real. La luz de un mismo rincón, de un mismo barrio, sobre unos pequeñísimos bastidores, del día a la noche, de la noche al día…durante meses. Recuperando un tiempo que la urgencia del arte contemporáneo intenta hacer desaparecer.

Ahora caminamos hacia un lado de la sala y entrando a un telón que hace de bambalinas, se esconde la video instalación *Treat or Trick* (trato o truco) que en su título hace alusión a una inversión de a la frase que repiten los niños en búsqueda de caramelos durante la noche de brujas. En esta obra **Zanny Begg** nos expone la crítica situación de estar sentados observando las manos invisibles de un mago que nos enseña los trucos de la economía. Conejos, palomas y monedas, prestidigitan el desastre de humanidad. En e-mails que intercambiamos hablando sobre esta obra, Zanny usaba la metáfora de una cena colectiva, resaltando que se trata aquí no sólo de hablar sobre "qué es lo que estamos cenando", sino de cómo se distribuye esa cena y cuáles son los intereses a cada lado de la mesa. Partiendo una frase de Adam Smith y contraponiéndola a textos extraídos del *Capital* de Carlos Marx, se sirve de las animaciones del video donde ironiza acerca de los intereses y movimientos de la cadena de producción y servicios dentro del sistema capitalista.

En el breve tránsito de salidas y entradas en esta instalación, pronto perdemos el eje de nuestro territorio y así el centro se convierte en una inmensa periferia. En el mapa de nuestras constelaciones de reciprocidades, Buenos Aires funciona como una especie de *tupper*. Refrigerando una y otra vez los mismos alimentos culturales. Seleccionándolos por su maduración o estacionamiento y exportándolos

al otro lado del mundo para intentar formar parte de ese plan de global de refrigeración. Hay un "afuera dentro" que se escapa a la mirada panorámica porteña: territorios específicos donde se construyen relaciones humanas reales y vínculos comunitarios potenciales.

Hay una maravillosa coincidencia en el proyecto de **Leo Ramos** y la palabra "Resistencia". No solo porque es allí, en esa ciudad, donde su práctica se ha fundado, sino que sus propuestas son en sí mismas alternativas y resistencias. Por portar metodologías afines a la lucha social y por que a su vez, su trabajo abarca desde la arquitectura hasta los medios de comunicación alternativa sirviéndose de proyectos, modelos y croquis. En relación a *Reciprocidad*, Leonardo propone presentar una serie de esbozos a los cuales denominó: *Bricolages para Activistas*, y los mismos fueron remitidos a diversos movimientos sociales, no sólo como la diseminación de un saber/hacer, sino también un hacer colectivo, participativo.

Enmarcado en sus pensamientos: "El *Facilitador* que es aquel que proyecta el canal de comunicación, el ida y vuelta, y piensa siempre que sus proyectos pueden ser mejorados por otros, que lo toman para resolver un problema de visibilidad pública". Por eso sus bricolages, objetos y extrañas máquinas diseñadas como una aportación práctica para las manifestaciones, aparecen como elementos reapropiables y utilizables para las marchas o escraches, desacralizando la protesta con un humor punzante y saliéndose de las especificidades profesionales para penetrar en el imaginario callejero. Ahora vemos las huellas de pintura de un aparato que escribe y señala el pavimento. Este artefacto, que facilita y optimiza lo conocido hasta ahora en *graffitis* urbanos, ayuda a trazar un mapa para nuevas narraciones colectivas.

Caminamos hacia ese rincón de la sala donde hay cientos de panfletos acumulados frente a una proyección de video. **Oliver Ressler** en sus proyectos plantea una reflexión crítica relacionada con temas sociopolíticos como el racismo, la ingeniería genética o las movilizaciones antiglobalización. En *Fly Democracy* la video instalación creada en el año 2007 Oliver toma como inspiración el discurso utilizado en los ataques durante las invasiones en Irak y Afganistán, que estaba basado fundamentalmente en el slogan de "traer la democracia" a esos países (intentando desviar la atención de los intereses geoestratégicos y el control de los yacimientos de petróleo). Al inicio de las campañas militares, los aviones de combate de Estados Unidos no sólo dejaban caer bombas, sino también lluvias de octavillas con mensajes destinados a la población. En éstos se exhortaba a los soldados enemigos a desertar y se

DIEGO HABOBA. ST. 2009.

advertía a los civiles a mantenerse a distancia de los objetivos militares. En el video se representa una nueva promulgación de esta lluvia de mensajes pero se transfiere simbólicamente el punto de destino al territorio de los Estados Unidos, realizando una operación de inversión de la escena y sirviéndose del propio sistema de difusión y propaganda. La operación se completa con los textos escritos en los volantes desparramados por el piso, donde se fusionan frases antagónicas referentes a movimientos de resistencia.

Estrellas Danzantes:

Esta frase tomada de las pintadas del mayo francés de 1968 "Es necesario llevar en sí mismo un caos, para poner en el mundo una estrella danzante." abre un espacio a las nuevas/viejas cosmogonías. Aquí se trata de la posibilidad de rescatar o construir cosmovisiones propias, devenir de las utopías en un mundo alienado en el consumo. Aquellas alianzas que se arman y se desarman de manera orgánica, sistemas que surgen de estrellas particulares: de lo singular a la acción colectiva como la esperanza del brillo efímero de una estrella fugaz (o una supernova).

Cuando hablamos de trasformar el mundo que habitamos, olvidamos muchas veces que para cambiar el hábitat hay que trasladarse a otras cosmovisiones, despoblar el territorio conocido, liberarse de las imágenes y conceptos que hemos absorbido como verdades absolutas.

El trabajo de **Iconoclasistas** es en cierta medida un ambicioso proyecto de cartografías y un laboratorio donde se producen recursos visuales para estimular el pensamiento crítico. A su vez es un concretísimo proyecto de guerrilla de la comunicación, que no sólo se ha apropiado de medios ya existentes sino que ha incorporado una cosmovisión propia, creando e introduciendo íconos y herramientas interpretativas al imaginario de los movimientos sociales con los que se relacionan e interactúan.

A pesar de que este inventario de iconografías está generado por Pablo Ares y Julia Rissler, en el diseño y la investigación, al visitar su sitio web nos pareciera que la distancia entre lo virtual y lo real se acorta y el territorio se expande al navegar entre proclamas, mapas, gráficas y *links* con un aporte sustancial para la visualización de estrategias contra hegemónicas. Desde hace un tiempo los *Iconoclasistas* se embarcaron en el proyecto del *Atlas Colectivo* para lo cual organizan talleres de mapeo grupal en diferentes provincias. Entonces desenrollamos juntos el mapa de la vida donde los puntos cardinales son otros y donde la escala esta alterada. Nos sentamos a recorrerlo juntos mientras rendimos culto

a *Nuestra Señora de la Pachamama* y repasamos los no-logos inventados. Ahora el mundo aparece interpretado bajo otras miradas que nos interpelan sobre formas relacionales posibles y transitamos nuevamente el principio de la historia y su iconografía.

Como un cuento que no tiene fin, o una historia que se exorciza a sí misma, la obra de **Diego Haboba** se abre como páginas de un libro inconcluso y nos permite ingresar a un espacio de fantasías utópicas cargadas de heroísmo y belleza, al mismo tiempo invita a deambular por un sinfín de paisajes personales e historias familiares. Este universo de ficciones, en donde tanto el galerista, como el crítico de arte, el colega artista o el público en general, intentan descifrar alguna lógica o verdad. El realismo de sus imágenes, contrastado por la fuerte carga ideológica de las historias que giran entorno de ellas, construye una narrativa particular. Diego elabora su obra desde su personalidad anárquica e insumisa, es allí donde hay una rebeldía fantástica que cobra forma en los trazos de sus finísimos grafismos o sutiles acuarelas. Es en aquel contraste que su obra nos lleva a penetrar en la intimidad de una imagen de la cual nos será difícil escapar. En *Reciprocidad* se propone intervenir directamente sobre el muro de la sala de exposiciones con una obra de gran formato realizada con *ferrite*, el pigmento que se utiliza para las pintadas callejeras. La imagen remite a la ficcionalización de una historia real vivida por Haboba, en este caso relacionada al vínculo afectivo con unos de sus familiares y la idea reiterativa que atraviesa el cuerpo de su obra: exilio y retorno.

Finalmente, bajando un poco más hacia los subsuelos del CCEBA, se oye un rugido.

A pocas cuadras de este Centro Cultural, entre los matorrales de concreto que cubren la calle Reconquista visitábamos la casa de León y Alicia desde hace años. Mucho se ha dicho y escrito sobre la (vida y) obra de **Ferrari** durante los últimos tiempos, pero en este caso su presencia en esta exposición nos ayuda a ejemplificar aquello que redunda del título de esta muestra. No sólo en sus obras y escritos, sino también en su actitud y su posición como artista, donde la reciprocidad parece una constante.

Hoy en día, cuando el compartir y la curiosidad sobre el otro parecen diluirse en miles de *clicks* en amigos *facebook*, León aporta lucidez, y la rebeldía de los veinte, año en que nació en el siglo pasado. Nos sacude con la juventud de su obra, la libertad para salirse de los formatos, para entregarse a la experimentación total y así despliega un potencial visual que hace eco de los tiempos que vivimos y no pierde actualidad. Su producción no deja de renovarse y siempre provoca reacciones, como hace casi diez años en estas mismas salas con "Infiernos e Idolatrías"[4] o la retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta en 2004.

La reciprocidad en este caso parte también de una actitud: Solidaridad vs. Competitividad.
Ferrari apoya cuanta propuesta o invitación se le presente con la misma intensidad y compromiso, sea del Centro Cultural, de un movimiento social o del MoMA. Recuperar una "ética" dentro del espacio del arte es fundamental para las futuras generaciones de artistas, en una época en que parecen haberse licuado todos los valores y solo llegan los que corren más rápido o toman el atajo con silencios complacientes. Justamente, participar, abrirse a actividades colectivas, interactuar con el otro y dejarse impregnar, son caminos a seguir en épocas de individualismo reinante.

Tiempo atrás cuando visitamos su taller, debíamos cruzar boques de alambres retorcidos, esquivando cucarachas de plástico y artículos de santería. En el centro y a los costados de la sala aparecían extraños mundos, formas que colgaban de los techos y entretechos. Entonces ya estábamos todos sumergidos en un viaje planetario entre esos otros mundos que están en este. León le pidió a su asistente, el artista Yaya Firpo que acercara uno para que pudiéramos verlo. Entonces, observándolo desde cerca, descubrimos que estaba compuesto por infinitas tramas interconectadas como redes. Entremedio, cientos de formas de poliuretano aparecían como residuos de una aventura paleontológica. Desafío para imaginar otros mundos cuando en éste la imaginación está siendo permanentemente bombardeada. En el volumen y la composición de sus "formas", León nos muestra su conocimiento de la materia elegida y la libre experimentación. La sensualidad, el humor y la ironía hacen el resto.

Nos acercamos al fin de este recorrido después de estas casi diez páginas.
La luz tenue de la esquina del Florida Garden se va apagando y encendiendo, titilando sin cesar.
A la distancia aún se ve proyectada la sombra de la silueta del rey de la selva entre los planos, dibujos y signos que componen *Reciprocidad*.

Pero nos esperan nuevos recorridos antes de cerrar este catálogo: luego de las imágenes, el texto del curador y crítico Stephen Wright "*Hacia una reciprocidad extraterritorial: más allá del mundo del arte y de la cultura vernacular*" que propone una visión crítica a tono con el carácter de esta exposición y abre la puerta para un merecido debate sobre las condiciones especificas del sistema de arte actual.

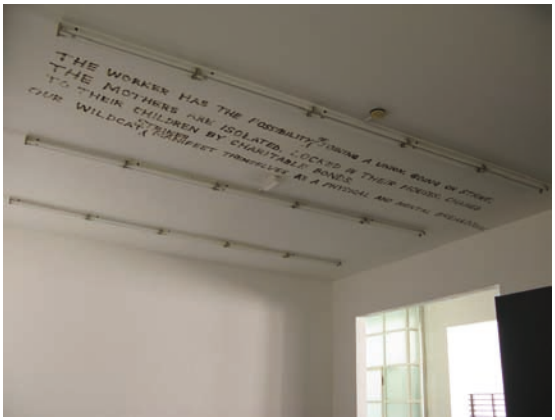
Ahora sí, estimados lectores, avanzamos hacia la puerta del Centro Cultural de España y salimos nuevamente a la superficie donde nos esperan nuevos laberintos para perdernos o encontrarnos.

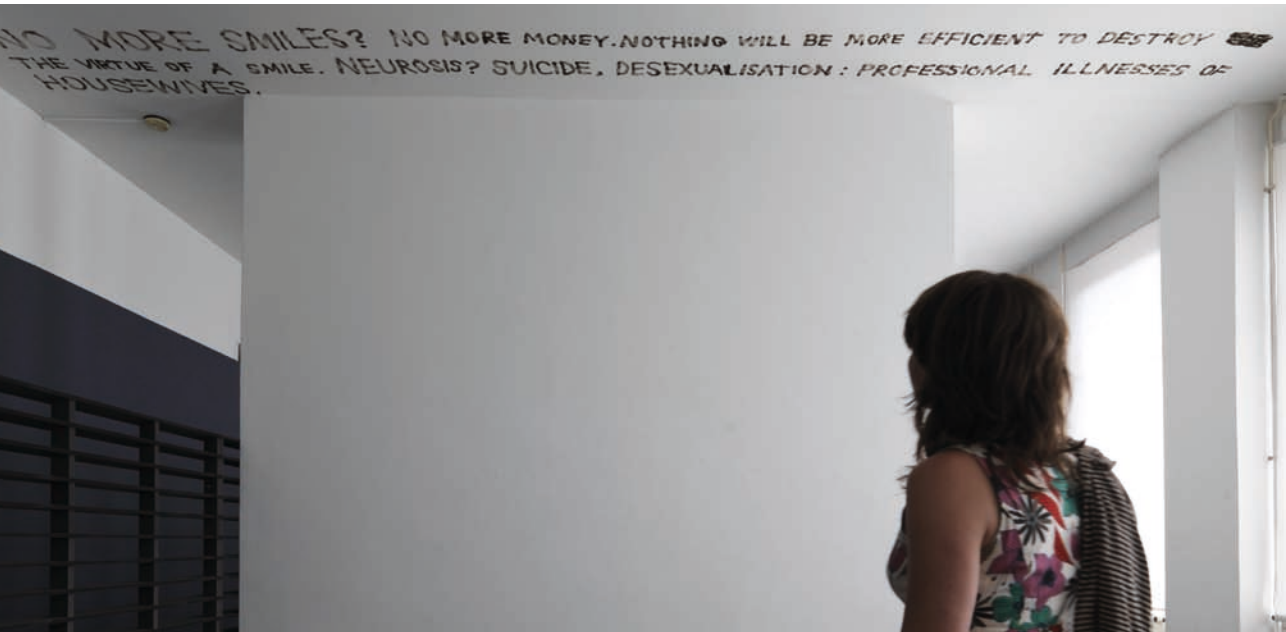
1. Un “banco de tiempo” es un sistema de intercambio de servicios por tiempo. En él la unidad de intercambio no es el dinero habitual sino una medida de tiempo, por ejemplo el trabajo por hora. Es un sistema de intercambio de servicios por servicios o favores por favores. Propone la ventaja de fomentar las relaciones sociales y la igualdad entre distintos estratos económicos. Se plantea el uso de este tipo de economía para solucionar diversos problemas presentes en la economía de mercado, a modo de economías complementarias o mercados alternativos. Actualmente estos proyectos pueden ser potenciados con el soporte de la tecnología de la información. Imaginemos, por ejemplo, que ciertos individuos, no estando necesitados de dinero, lo estén de tiempo, y estuvieran dispuestos a pedir un préstamo en términos de tiempo. De este modo, al igual que en los sistemas financieros tradicionales, existiría un trasvase (en este caso de tiempo), desde las unidades superavitarias a las deficitarias, a cambio de una cierta rentabilidad por supuesto, pagada en unidades monetarias o temporales, según el caso.

2. La exposición “La Normalidad” fue realizada en febrero de 2006 en el Palais de Glace en la Ciudad de Buenos Aires. Organizada por el Goethe Institut de Buenos Aires y con la coordinación artística de Alice Creischer -Andreas Siekmann - Loreto Garin Guzman- Eduardo Molinari y Federico Zukerfeld. Reunió a más de 45 artistas y grupos provenientes de países como Argentina, Rusia, Chile, Brasil, Alemania, Holanda, Francia y Austria. Fue la tercera y última parte de “ExArgentina” un proyecto iniciado en 2002 que incluyó el Congreso “Planes para escapar de las visiones panorámicas” realizado en Berlín en noviembre de 2003 y la muestra “Pasos para huir del trabajo al hacer” llevada a cabo desde marzo a mayo de 2004, en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania. Más información: www.exargentina.org

3. Del texto “La Papa Caliente” Garín Guzmán / Molinari / Zukerfeld, páginas 5, 6, 7 en “La Normalidad- ExArgentina” ISBN 987-1180-33-0, Interzona Editora.

4. En el año 2000 se presentó la muestra “Infiernos e Idolatrías” que Ferrari expuso en las mismas salas de este Centro Cultural de España en Buenos Aires y generó violentas manifestaciones de grupos ultrarreligiosos, mensajes solicitando su clausura e incluso una granada de gases lacrimógenos y basura lanzadas en el interior de la galería. Nos parecía oportuno, al tratarse del mismo espacio expositivo, recordar este episodio mediante un *link* hacia un archivo de prensa de aquellos días.


THE WORKER HAS THE FOOTBALL
THE MOTHERS ARE ISOLATED
TO THEIR CHILDREN BY CHARITABLE BONDS


NO MORE SMILES? NO MORE MONEY. NOTHING WILL BE MORE EFFICIENT TO DESTROY
THE VIRTUE OF A SMILE. NEUROSIS? SUICIDE. DESEXUALISATION : PROFESSIONAL ILLNESSES OF
HOUSEWIVES.

EL TRABAJADOR TIENE LA POSIBILIDAD DE AFILIARSE A UN SINDICATO, E IR A HUELGA, LAS MADRES ESTÁN AISLADAS, AFERRADAS A SUS CASAS, ENCADENADAS A SUS HIJOS POR LAZOS DE CARIDAD. NUESTRA HUELGA DE GATOS SALVAJES SE MANIFIESTA ASÍ MISMA COMO UNA DESCOMPOSICIÓN FÍSICA Y MENTAL.

CLAIRE FONTAINE.
EL TRABAJADOR TIENE LA POSIBILIDAD DE.
Detalle intervención. Elaboración de humo en el techo, dimensiones variables. 2008.

¿NO HAY MÁS SONRISAS? NO HAY MÁS DINERO. NADA SERÁ MÁS EFICIENTE QUE DESTRUIR LA VIRTUD DE UNA SONRISA. ¿NEUROSIS? SUICIDIO, ASEXUALIDAD: ENFERMEDADES PROFESIONALES DE AMAS DE CASA.

CLAIRE FONTAINE.
¿NO HAY MÁS SONRISA? NO HAY MÁS DINERO.
Foto detalle de intervención. Elaboración de humo en el techo, dimensiones variables. 2008.

Reciprocidad es un concepto que le robamos -como tantas otras cosas- a los pueblos originarios. En un plano superficial significa que si yo hago algo por vos, tarde o temprano vos tenés que hacer algo por mí. Pero, por más que muchos crean lo contrario, no se trata de un concepto que sirva para construir una mafia al estilo el padrino: si uno hace muchos favores no se va a hacer acreedor de todo el mundo. La reciprocidad es lo contario: es una forma de mantener el equilibrio. Es una economía de la supervivencia y una forma de preservar a la comunidad. Los problemas empiezan cuando esa reciprocidad se rompe: cuando uno acumula la ilusión de merecer más que los demás y deja de pagar sus deudas, nace la propiedad privada y con ella gran parte de los problemas que hoy tenemos.

En algunas culturas, romper la reciprocidad es el único pecado, y sus consecuencias son terribles: el individuo sufre un castigo divino y social, porque atenta contra la supervivencia de la comunidad. En la fotografía -el gremio que nos agrupa- la reciprocidad entre los que están de uno y otro lado de la cámara se da una forma sutil, casi imperceptible. Se trata de una complicidad plasmada en los detalles. Es un ojo que mira al ojo que mira, un guiño minúsculo, una sonrisa secreta que aparece incluso en las situaciones más dramáticas. La reciprocidad en la fotografía se da sin palabras: queda registrada en el cruce entre luz y tiempo que captura la cámara.

Sub Coop.

SUB COOPERATIVA DE FOTÓGRAFOS.
LA REVOLUCIÓN COTIDIANA, Cuba. 2009.
Bian de los Aldeanos, foto reportaje.

REVOLUTION

El bien común antes que los intereses individuales.
Ponerme en el lugar del otro y que venga al mío.
De lejos no se ve.
Imagino en un sistema de relaciones donde la colaboración sea la red que una y decida acciones.
Una energía danzante y ondulante que ordene y desordene todo armoniosamente.
Pensar el mundo como el lugar donde los intercambios positivos se multipliquen incontroladamente.
Poner en juego las fuerzas sutiles y que el débil no se quede en el camino.

Alejandra Fenochio.

"Entre los techos de los vecinos se forma un hueco por donde en algunas épocas del año es posible ver irse al sol. Comencé estos cuadritos mientras las ramas del inconmensurable y desbordado sauce pasaban de látigos a guirnaldas, y de guirnaldas a poblarse de protectoras hojas generadoras de sombra y guarida."

ALEJANDRA FENOCHIO.
MI HORIZONTE: DE JULIO A DICIEMBRE.
Detalle de serie de pinturas, dimensiones variables.

En *La Riqueza de las Naciones* Adam Smith hace la afirmación bastante sombría "No es la benevolencia del carnicero, el cervecero o el panadero lo que nos procura nuestra cena, sino el cuidado que ponen ellos en su propio beneficio. No nos dirigimos a su humanidad sino a su propio interés, ni les hablamos de nuestras necesidades".

Esta avara visión de las relaciones económicas sustenta en gran parte nuestras nociones contemporáneas de la cultura y la sociedad – damos sólo en la medida de que podamos tener, nuestro derecho a tomar es sólo la premisa de nuestra capacidad de dar. De acuerdo con esta visión de la reciprocidad nuestro asiento a la mesa de la cena de la humanidad, sólo es asegurado por nuestro beneficio económico para los que sirven la comida. Pero ¿qué pasa con los que vienen a la mesa hambrientos, sin poder hablar de otra cosa que de sus propias necesidades? ¿Cómo pueden atraer al carnicero, al cervecero o al panadero, a su servicio su comida diaria?

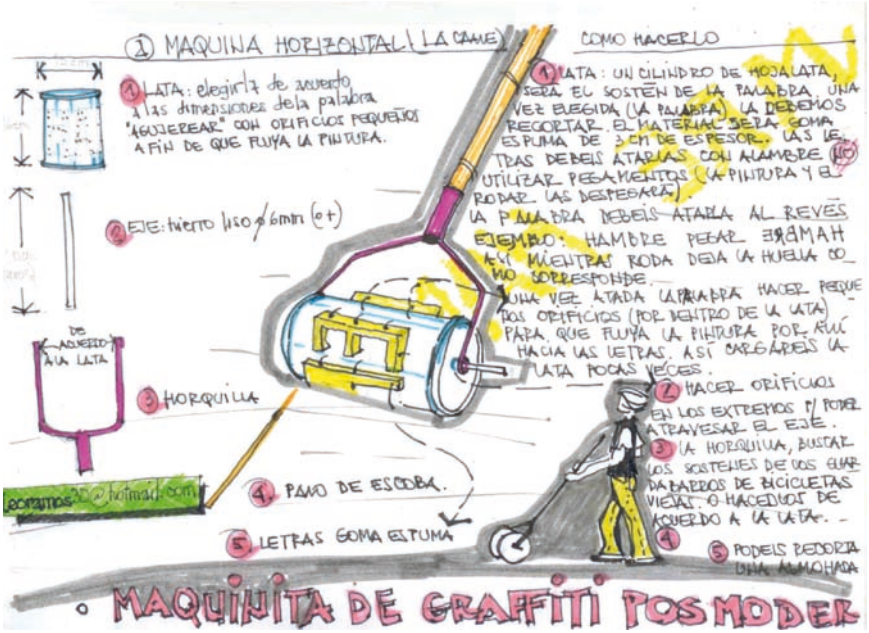
La respuesta de Berthold Brech a Adam Smith podría ser: "Primero la comida después la moral "- pues es sólo cuando la "cena de la humanidad" esté bien alimentada que podremos discutir de la delicada economía de los modales en la mesa.

La invitación a esta cena generosa evoca una versión diferente de reciprocidad; una donde la capacidad de un individuo para dar (o tomar) es situada en la constelación de colectivos y de la riqueza de las festividades en su conjunto. Esta es la forma más segura de disfrutar de la comida, todo lo que pensamos que podría correr el riesgo de regalar algo, gratuitamente, en realidad, potencia el recibir algo a cambio verdaderamente libre. Además de los alimentos seguramente algo se quedaría en la garganta del carnicero, el cervecero y el panadero si estuviesen comiendo en la misma mesa en la que otros están pasando hambre.

Esta visión de reciprocidad ha alentado a la red de las relaciones cada vez mayor, de colaboraciones artísticas y colectivas. Esta Utopía que escapa de la lógica que los mercenarios del mercado, habiendo creado una manera diferente de compartir la comida de la creación artística. Los gestos de la amistad y el compañerismo, han facilitado una serie de exposiciones y proyectos que han colocado la noción de dar, en lugar de tomar, en su centro. Y cada uno de estos gestos se ha convertido, por su propio dinamismo, en inspiradores de los actos de reciprocidad, del dar y del apoyo.
Reciprocidad significa entonces que comemos (exhibimos), así sin pedir nada el uno del otro, pero nuestra presencia en la misma mesa exige una reflexión colectiva acerca de la responsabilidad de la distribución de la comida (Medios- Recursos).

Zanny Begg.

ZANNY BEGG. ***TREAT (OR TRICK)***.
Video instalación, dimensiones
variables. 2008.

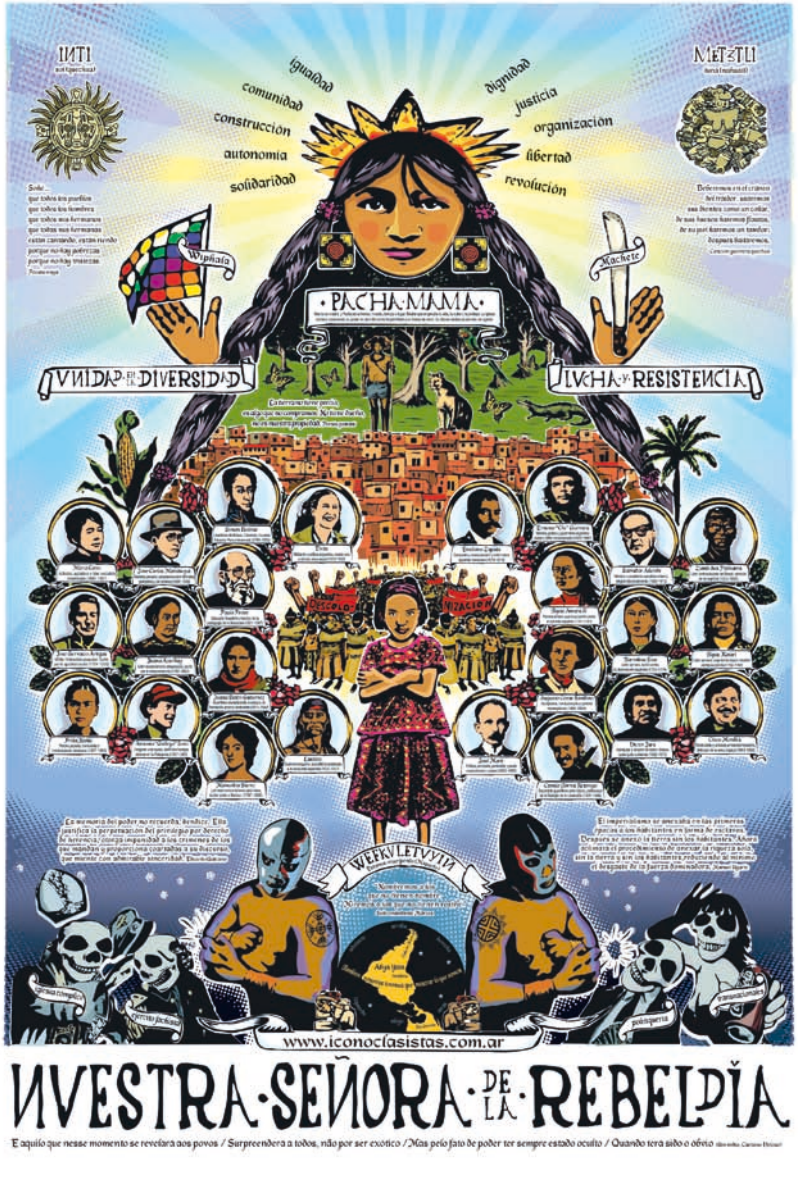

① MAQUINA HORIZONTAL! LA CAME)
COMO HACERLO
1) LATA: elegirla de acuerdo a las dimensiones de la palabra "AGUJEREAR" CON ORIFICIOS PEQUEÑOS A FIN DE QUE FLUYA LA PINTURA.
2) EJE: fierro liso ø 6mm (o+)
DE ACUERDO A LA LATA
3) HORQUILLA
4) PALO DE ESCOBA.
5) LETRAS GOMA ESPUMA
1) LATA: UN CILINDRO DE HOJALATA, SERA EL SOSTEN DE LA PALABRA. UNA VEZ ELEGIDA (LA PALABRA) LA DEBEMOS RECORTAR. EL MATERIAL SERA GOMA ESPUMA DE 3 cm DE ESPESOR. LAS LETRAS DEBEIS ATARLAS CON ALAMBRE (NO UTILIZAR PEGAMENTOS (LA PINTURA Y EL RODAR LAS DESPEGARA)
LA PALABRA DEBEIS ATARLA AL REVES EJEMPLO: HAMBRE PEGAR EREMAH ASI MIENTRAS RODA DEJA LA HUELLA CORRESPONDE.
UNA VEZ ATADA LA PALABRA HACER PEQUEÑOS ORIFICIOS (POR DENTRO DE LA LATA) PARA QUE FLUYA LA PINTURA POR AHI HACIA LAS LETRAS. ASI CARGAREIS LA LATA POCAS VECES.
2) HACER ORIFICIOS EN LOS EXTREMOS P/ PODER ATRAVESAR EL EJE.
3) LA HORQUILLA, BUSCAR LOS SOSTENES DE LOS GUARDABARROS DE BICICLETAS VIEJAS. O HACERLOS DE ACUERDO A LA LATA.
4)
5) PODEIS RECORTAR UNA ALMOHADA
MAQUINITA DE GRAFFITI POSMODER

Reciprocidad *es el término que revela una manera informal de intercambio de bienes y trabajo, que se da en sistemas económicos informales de un pueblo. Es la forma más común de intercambio en sociedades de economía que prescinde de mercado, esto es, que no hacen venden o compran bienes o servicios*.
En relación a ello planteo esta serie de esbozos a los cuales denomino: *Bricolages para Activistas*, los mismos fueron remitidos a diversos movimientos sociales, ya que las esbozos no solo son un saber hacer sino también un permitir hacer. Enmarcados en los pensamientos del "Facilitador" que es aquel que proyecta el canal de comunicación, el ida y vuelta, y piensa que siempre que sus proyectos pueden ser mejorados por otros que lo toman para resolver un problema de visibilidad pública.

Leo Ramos.

LEO RAMOS.
ARTEFACTO CALLEGRAMA.
Artefacto de impresión callejera utilizado por diversos movimientos sociales, en la foto se ve la impresión de la frase, "Memoria, verdad, justicia".

ICONOCLASISTAS. ***NUESTRA SEÑORA DE LA REBELDÍA***.
Imagen manifiesto desplegable.



Sobre la reciprocidad. Desde iconoclasistas impulsamos la creación de vínculos a partir del "*don*", mediante prácticas que derivan de manera inesperada provocando momentos de afinidad y colaboración con otros y otras.

Iconoclasistas.

"...Un desafío que se aventura a recuperar históricamente la saga de las insurrecciones populares, con el convencimiento que los mitos y símbolos ancestrales pueden contribuir a nutrir un imaginario colectivo."

LEON FERRARI. ***CAMPO***.
2006. Poliuretano y postes.
65 x 40 x 50 cm.

LEON FERRARI. ***CIUDAD***.
2006. Poliuretano y personajes.
75 x 45 x 55 cm.

HACIA UNA RECIPROCIDAD EXTRATERRITORIAL: MÁS ALLÁ DEL MUNDO DEL ARTE Y DE LA CULTURA VERNACULAR.

Stephen Wright / Traducción: Mabel Tapia

Suelo tomar a los artistas por responsables del fracaso del arte. Me doy cuenta, sin embargo de que es una posición totalmente contestable; por un lado porque pareciera atribuirle a los artistas un monopolio en el agenciamiento del arte (cosa a la que soy reacio) y por otro lado porque hay argumentos sólidos que plantean que el arte no fracasó. Por el contrario, la idea de su éxito ha tenido una inesperada y perversa difusión - tomemos en cuenta que las vanguardias históricas marcaron el camino a seguir para establecer el sistema económico en el que el arte se encuentra, hoy, perfectamente integrado. Sin embargo, el fracaso en arte es un concepto relativo y no menos interesante que el del éxito en la medida en que revela las condiciones implícitas del segundo. Actualmente, para comprender en qué situación está el arte, nos vemos obligados a seguir con atención cambios y desplazamientos en términos de en dónde el arte se lleva a cabo; es decir, estar pendientes de esto que se ha dado en llamar "nuevas geografías del arte" -una expresión afortunada en la que la geografía ofrece una metáfora para comprender la condición del arte actual y sus diversas y despreocupadas negativas a reconocer su desorientación y recalibrar su sextante.

En una expansión continua y sin precedentes, la condición actual de muchos artistas y hacedores del mundo del arte es la movilidad. Si en algún momento uno se para a pensar, no puede menos que asombrarse de cómo y cuánto viajan tanto artistas como estos hacedores del mundo del arte (claro que si uno es parte de este mundo del arte no le queda mucho tiempo para pensar). Esto revela una disparidad genuina entre las realidades del mundo del arte y el resto del planeta y, por extensión, se revela también el extraordinario privilegio del que disfruta el arte en el sistema de la economía global. Pero, ¿qué tipo de "privilegio" es éste de verse obligado a aceptar, incluso de *verse obligado a desear* un estado de exilio perpetuo? La ansiada globalización de la subjetividad artística - muy en consonancia, por supuesto, con el tipo de "bienalitis" que parece haber *infectado* a tantas grandes ciudades alrededor del planeta - ha tenido un impacto significativo en el tipo de arte que se ha estado produciendo.

No es necesario señalar que si bien el rol del arte en la economía de mercado puede ser cada vez mayor, sigue siendo insignificante. Esto plantea una paradoja: si la característica de movilidad permanente del mundo del arte no es, estrictamente hablando, impulsada por necesidades comerciales (los artistas no son parte de la clase capitalista global), entonces ¿cuál es realmente la función subyacente de todo este movimiento? Ciertamente hay un componente ideológico, por el que la

gratuidad aparente de este movimiento del arte se convierte, para los organismos de financiación del estado y benefactores corporativos, en pruebas de su altruismo y sus valores humanos. Pero eso apenas explica el alcance de movilidad de una clase en ascenso que de manera ambivalente se denomina el "cognitariado", donde artistas y seguidores son un componente clave.

Si se observa la proliferación de programas de residencia, seminarios, talleres, bienales e intercambios internacionales que caracterizan el mundo del arte institucional - que por ser siempre asumidos por las instituciones públicas o por fundaciones benévolas, disfrutan de una aparente utilidad así como de un aura de aventura y audacia, ya que en general se llevan a cabo en *algún otro* lugar - uno se siente tentado a concluir que el arte es en sí mismo altamente móvil. Sin embargo, el hecho es que mientras el mundo del arte goza de una movilidad excepcional, el arte en sí rara vez sale del *harem* del mundo del arte - y cuando lo hace, con bombos y platillos, siempre lleva consigo los dispositivos de encuadre del mundo del arte. En otras palabras, en sus incursiones más allá de las fronteras del mundo del arte, el arte realmente coloniza nuevos territorios de la vida y, siguiendo esta lógica de colonización, luego procede llevando los objetos recogidos a los espacios de arte ya referenciados. Porque cuando el arte se aparta de los límites de sus dispositivos de demarcación del mundo del arte, algo verdaderamente extraño sucede: ya no es visto como arte, es despojado de sus pruebas de artisticidad. Y esa invisibilidad no es algo que el mundo del arte pueda tolerar fácilmente. Sin embargo, algunas prácticas *para-artísticas* están haciendo exactamente eso y aceptando las consecuencias. Operaciones de *sigilo* basadas en lo que llamaré "reciprocidad extraterritorial" - que bien se podría describir como "spy art" (arte de espionaje) - están surgiendo aquí y allá, aceptando sacrificar su coeficiente de visibilidad artística en pos de un mayor grado de eficacia en el mundo real. Al principio esto parece una estrategia extraña: ¿por qué el arte no podría imponerse por lo que es? Parte de la respuesta, creo, es que el arte se enfrenta constantemente a la carga debilitante de que eso es *todo* lo que es, que es *sólo* arte - en lugar de la "mera cosa real" potencialmente peligrosa. Pero para entender cómo hemos llegado a este punto crítico, es necesario examinar como se auto-definen las diferentes prácticas artísticas actuales con respecto al territorio.

En nuestra era que se caracteriza por el flujo de información e imagen desmaterializados, un grado de movilidad individual jamás visto, formas de creatividad difusas y plurales - todos los componentes claves de la economía neo-capitalista -, el vínculo entre artistas y territorio ha perdido todo grado de evidencia. En este contexto totalmente nuevo - que a veces puede parecer desprovisto completamente de contexto

- es que se vuelve posible y necesario, aclarar cómo la actividad artística se relaciona con el territorio, tanto física como metafóricamente.

Pues, ¿no es cierto que en un sentido metafórico, la noción de "territorio" - como en el "territorio del arte" - se vuelve eminentemente problemática? Tomemos un ejemplo. La descalificación radical del *savoir-faire* que ha caracterizado gran parte de la producción artística durante el siglo pasado nos ha llevado a una situación paradójica: la crítica de arte ha perdido tanto el rumbo que se ha vuelto difícil no sólo evaluar los méritos relativos de lo que los artistas están produciendo, sino incluso situar esa producción en términos de arte. Aunque no necesariamente indisciplinado, el arte parece haberse convertido en un práctica extra-disciplinaria, extendiéndose más allá de los límites circunscriptos de un determinado "territorio". Es en este sentido amplio de la expresión que deseo considerar las diversas relaciones entre apego territorial y expresión artística contemporánea.

Con este fin, podemos definir tres posturas básicas, que a grandes rasgos corresponden a tres momentos históricos, así como a tres tipos de producción artística. Estos tres tipos coexisten dentro de la producción artística contemporánea, sin que haya, estrictamente, ninguna jerarquía entre ellos. En cada una de estas tres "familias" podemos encontrar aproximadamente la misma cantidad de artistas prestigiosos. Para los *artistas vernaculares*, la actividad es territorial, el contexto es parte integrante del marco productivo, los *world artists* (artistas del mundo), por el contrario, tratan de liberar el arte de todo arraigo territorial, preocupados por confrontar sus orígenes con el futuro; los artistas de la *reciprocidad extraterritorial* deciden expatriarse deliberadamente no sólo de su territorio geográfico, sino de todo el terreno simbólico habitualmente reservado para el arte: negándose tanto a la territorialización como a la desterritorialización, de tal modo que sus propuestas están animadas por una movilidad constitutiva y lo que yo llamaría, siguiendo una expresión del filósofo francés Maurice Blanchot, "la implicación elusiva" (muy diferente de la noción compromiso, paradigmática del siglo XX). En la práctica, por supuesto, estas tres actitudes estéticas (y profundamente éticas) se superponen y se recubren, al igual de lo que sucede en los propios territorios. Pero eso no debe impedirnos delinearlas un poco más profundamente.

Los *artistas vernaculares* perpetúan antiguas tradiciones que fortalecen y enriquecen con innovaciones formales tomadas de otras culturas, gracias a la mixtura propiciada por la modernidad. Actualmente, muchos artistas viven intensamente su tiempo histórico, utilizando una plástica visual vernácula específica a sus orígenes. Sus obras - instalaciones, pinturas, etc. - integran y reflejan de una u otra

manera los símbolos de una herencia identitaria conscientemente aceptada y asumida. Para ellos, el arte depende de su inscripción en un contexto que es a la vez más extenso y más intenso de lo que el arte mismo puede ofrecer.

Inspirándose de un paradigma modernista, los *world artistas* se sumergen en el presente de las sociedades en mutación. Ellos ven sus trabajos como el reflejo de la confusión de un mundo que ha perdido su rumbo. En términos generales, sin embargo, esta pérdida se vive sin angustia o desesperación. Por el contrario, estos artistas - fieles a la exigencia moderna de libertad individual - buscan liberarse de todo determinismo geográfico o social. Su aspiración es producir obras autónomas de cualquier contexto, desligándose voluntariamente de toda herencia formal y cultural - sin, necesariamente, negarla - dando así rienda suelta a una expresión autónoma.

En ruptura con el paradigma moderno, los artistas de la *extraterritorialidad recíproca* socavan toda cuestión topográfica en la medida en que niegan no sólo fronteras geográficas, sino todo tipo de fronteras, incluso aquellas que separan el arte de lo que no es arte. Al igual que los artistas vernaculares, estos artistas desconfían de toda noción de autonomía; como los "world artists", ellos recusan toda noción de herencia. Sus prácticas artísticas no necesariamente culminan en la producción de obras, pero tampoco se basan exclusivamente en modos procesuales. Estos artistas consideran el arte como un sistema de producción de significado que se vuelve más eficaz en la transgresión de fronteras y en la instauración de "sitios de producción" extradisciplinarios, es decir, fuera del territorio de cualquier disciplina definida. Al desplazar el centro de gravedad de la creatividad hacia la actividad artística - que se origina en un comportamiento o una idea artística antes de dotarse de otros valores de uso posibles - estos artistas buscan desafiar la especificidad del arte como trabajo sobre un objeto único (pintura, escultura) mediante la activación de otros campos e invitando a otras corrientes de conocimiento a nutrir el campo del arte. Como lo ven, el arte ha ido integrado literalmente todo a su "domino" - disciplinas, materiales de todos los órdenes, etc. - y ya no necesita replegarse en fronteras de ningún tipo. Nada en absoluto vincula el arte a una geografía específica y todo lo que lo liga con su propia historia es una cierta *estética de la decisión*, específica de cada artista.

Generalmente, los artistas vernaculares acusan a los artistas del mundo de favorecer el surgimiento de una especie de multiculturalismo consumista: la *world music* y la *world fiction* no son vistos como la expresión de algún tipo de universalismo, sino como síntomas de una normalización a escala planetaria

que apenas dejaría emerger, inevitablemente, pequeños chispazos de identidad regional. Para los artistas vernaculares, el significado de una obra de arte está intrínsecamente ligado a la hora y el lugar de su producción: el artista es - en el mejor de los casos - co-autor de su obra, que, como el artista mismo, lleva el sello indeleble de un determinado tiempo y lugar.

Por el contrario, los artistas del mundo adoptan una posición normativa y agresivamente hostil frente a toda noción de arraigo territorial. Se sublevan contra aquellos que, instalados cómodamente en la masa silenciosa de una cultura particular, se aferran al idioma visual típico de alguna región específica - mostrándose, asimismo, incrédulos frente a la idea de que alguien pueda concebir como una virtud el hecho de ser oriundo de algún lugar. Critican a todos aquellos que no tienen en cuenta el laberinto infinito de culturas y lenguas, laberinto en el que el poeta franco-indio Édouard Glissant nos invita a errar indiscriminadamente y a trazar nuevos caminos. Estos artistas explican la proliferación, producida en las últimas dos décadas, de políticas de identidad debido a un agotamiento universal de los recursos de esperanza colectiva. Y como se apresuran a señalar, es a menudo en regionalismos, nacionalismos u orígenes étnicos que la identidad tiende a refugiarse cuando sufre de falta de confianza, singularidad y/o creatividad.

Sería abusivo, sin embargo - y no es de ninguna manera mi intención - retratar a los artistas vernáculos como los fundamentalistas del mundo del arte (y sería no menos abusivo representar a los "world artists" como el jet set del mundo del arte). En cambio, los artistas territoriales recalcan la necesidad de un relativismo cultural frente a la homogeneización masiva que, a sus ojos, ocurre a escala planetaria. Y esta actitud no se limita de ninguna manera al arte. "A fin de progresar", escribió el célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss, "es necesario que los hombres colaboren pero es en el transcurso de esta colaboración que van a ir identificándose gradualmente sus relaciones, cuya diversidad inicial fue precisamente lo que hacía tan fructífera y necesaria su colaboración."

Cito Lévi-Strauss, porque él no puede, realmente, ser acusado de chovinismo territorial o de estrechez de mirada (nadie en el ámbito de la antropología fue más lejos en la deconstrucción del racismo institucionalizado) y porque de alguna manera logra en una sola frase resumir toda la cuestión de cómo, por qué y bajo qué circunstancias se establecen nuestras colaboraciones - lo que está, sin dudas, vinculado a la razón misma de ser de la producción artística si se considera como algo más que un mero ejercicio individualista. Pero lo que subyace en la apreciación de Lévi-Strauss es una suerte de

retorcida síntesis de la lógica hegeliana que plantea que toda colaboración es fructífera porque hay una diferencia inicial. Sin embargo, el hecho de colaborar, en lugar de llevar la diferencia a un nivel superior, termina reduciéndola a su mínimo común denominador.
Para el *world artist*, la obsesión del artista vernáculo de llevar constantemente el arte a su contexto de origen equivale a decir que es imposible para el arte de funcionar fuera de ese territorio. De hecho, sostiene el artista del mundo, es precisamente su capacidad de afectarnos a través de una combinación de emoción y de conocimiento - y esto independientemente de todo contexto - que se define del arte autónomo. Por importante que puedan ser las condiciones de emergencia del arte, más importantes aún, son los efectos que produce *aquí y ahora*. Con lealtad incondicional a los preceptos de la modernidad, los artistas del mundo no están lejos de pensar - siguiendo la tradición fenomenológica en general, y a Maurice Merleau-Ponty en particular - que una obra de arte sólo tiene sentido fuera de su contexto original, dejando la iniciativa a la mirada constituyente. Los *white-cubes* que caracterizan la arquitectura de nuestras galerías y museos, ideados para la exposición neutra de obras de arte, son hechos a medida para los artistas del mundo.

Al igual que los artistas vernáculos, los artistas de la extraterritorialidad recíproca inscriben el arte en un contexto más amplio. Pero para ellos, la definición de este territorio no está dada: tiene que ser creada. Su práctica consiste en traducir determinados aspectos de la economía en la economía simbólica del arte, fomentando la creación de un contexto más amplio, extradisciplinario. Estos artistas se han convertido en verdaderos gestores de contingencias semióticas que surgen en el marco de los procesos que ellos emprenden. No se trata simplemente de acabar con la presunta autonomía de la obra, sino de confrontar los “savoir-faire” específicos al ámbito del arte con competencias derivadas de otros campos de conocimiento, estableciendo así una reciprocidad entre arte y ciencias, o entre arte y activismo político por ejemplo; dislocando así, fronteras, intereses, convenciones y hábitos, provocando colaboraciones innovadoras. Uso el término ciertamente torpe de “reciprocidad extraterritorial”, ya que nombra de manera más precisa cierta lógica que parece caracterizar este momento del arte: como la naturaleza, el arte aborrece el vacío y se apresura a llenarlo. Pero, al hacerlo, crea su propio vacío que puede ser llenado por la actividad de un campo del quehacer humano. En otras palabras, al ir hacia la “extraterritorialidad”, el arte desocupa su convencional territorio en el mundo del arte, dejando abierta la posibilidad para otras actividades, estableciéndose en un campo diferente, instaurando un gesto de reciprocidad. Este es un arte sin territorio, que opera en el espacio intersubjetivo de la colaboración. Sin embargo, ese “espacio” no es realmente un espacio, o sólo en sentido metafórico,

como cuando hablamos de “espacio público”. Sería probablemente más exacto hablar de un “tiempo” de colaboración e intervención - un “tiempo público”; el momento de un propósito común, aunque heterogéneo. Pero el modelo geográfico, con su cartografía de territorios que se superponen y recubren, tiene la ventaja de proporcionar una imagen más palpable de la aspiración de los artistas de la extraterritorialidad recíproca. “Siempre implicado, y sin embargo elusivo” como Maurice Blanchot señaló en una ocasión. Movilidad Constitutiva. Implicación Elusiva.

DEMOCRACIA

Equipo de trabajo constituido en Madrid por Iván López y Pablo España.
La opción del trabajo en grupo responde a la intención de abordar una práctica artística centrada en la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social, a través de planteamientos comprometidos con la realidad. Los proyectos responden a una preocupación sobre la progresiva escenificación de los ámbitos de convivencia; visible, no sólo en la importancia, cada vez mayor, de la imagen, sino también en la paulatina incorporación del simulacro a diversos campos de la vida cotidiana, tales como la política, la tecnología o la cultura.
Fueron fundadores y miembros del colectivo *El Perro* (1989-2006). *Democracia* trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en la curatoria (No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños).
Proyectos recientes y futuros: *Evento 09*, curado por Didier Fiuza Faustino, Bordeaux, France. *Idensitat 09*. Dirigido por Ramón Parramón. MANRESA, España. *Subtextos*. Intervención en el espacio público. Cartagena, España. *Welfare State*, Roodkapje, Rotterdam, Holland. *Sin Estado*, Galería ADN, Barcelona. Santiago Cirugeda-Todo por La Praxis-Democracia. *Off Street*. Curada por Blanca de la Torre. A Foundation, London, Inglaterra. *There goes the neighbourhood*. Performance Space, Sidney, Australia. X Bienal de La Habana. *Tinieblas*. Poéticas del Vídeo sobre la Violencia. Curada por Manuel García. Complejo Morro Cabaña, La Habana, Cuba. *Estado de Excepción*, curada por Tania Bruguera, Galería La Habana, Cuba.
www.democracia.com.es

CLAIRE FONTAINE

Es un colectivo fundado en 2004 que vive y trabaja en París, integrado por Fulvia Carnevale y James Thornhill. Tras haber tomado su nombre de una popular marca de cuadernos escolares, *Claire Fontaine*, se auto declara una "artista ready- made" y comienza a elaborar una versión arte de neo conceptual, obras que a menudo nos recuerdan al trabajo de otra gente. Trabajando con luces de neón, video, escultura, pintura y textos, su práctica puede ser descrita como un cuestionamiento abierto a la impotencia política y a la crisis de la singularidad que parece caracterizar al arte contemporáneo hoy. Pero si la artista misma es el equivalente subjetivo de un urinario o una caja de Brillo, (tan desplazada y privada de valor de uso e intercambiable como los productos que ella misma crea) queda siempre la posibilidad de lo que ella llama "la huelga humana". Con sólo cinco años *Claire Fontaine* se sirve de su frescura y juventud para transformarse en una singularidad cualquiera, y en terrorista existencial en busca de emancipación subjetiva. Brota y crece entre las ruinas de la función de autor, experimentando con protocolos de producción colectiva, détournements y la producción de diversos dispositivos para la distribución de la propiedad intelectual y lo privado.
Exposiciones recientes: Arbeit Macht Kapital, Kubus, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, *Nos odian por nuestra libertad*, Museo de Arte Contemporáneo de San Luis, *Suerte en la desgracia*, la Casa de Descartes, Instituto Francés de los Países Bajos, Ámsterdam, *Luces intermitentes*, Galerie Chantal Crousel, Paris, *Claire Fontaine*, La exposición formalmente conocida como pasajeros, 2.10, CCA Wattis Instituto de Arte Contemporáneo, San Francisco. *Claire Fontaine* está representado por Reena Spaulings Fine Art, Nueva York, T293, Napoli, Galerie Neu, Berlin y Galerie Chantal Crousel / Air de París, París.
www.clairefontaine.ws

SUB COOPERATIVA DE FOTÓGRAFOS

Es difícil definir qué es *Sub*. En principio, somos siete amigos que desde fines del 2004 formamos una cooperativa de fotógrafos, pero no por eso nos convertimos en una empresa o en una agencia fotográfica. Quizás podamos ser considerados una especie de banda de rock con cámaras; una familia rodante que se reúne en el camino -uno largo, lleno de aventuras- y que comparte las herramientas para sobrevivir y seguir creando. De eso se trata en realidad: juntos nos hacemos fuertes para garantizar el sustento de cada uno y hacer de la fotografía un acto de libertad. En un contexto en el que el trabajo en los medios de comunicación está precarizado, para desarrollar nuestro potencial tenemos que inventar los medios. Buscamos las formas de combinar el compromiso y el trabajo, la inquietud artística y la eficiencia. Lo hecho hasta ahora nos dejó una enseñanza: es posible hacerlo. Entre nuestros planes para el futuro está el crecer en cantidad y calidad, hasta conquistar el mundo. Claro que no queremos hacerlo como piratas, sino como quién conquista amores y amigos nuevos. Las herramientas ya las tenemos. El colectivo ha editado el libro *Cumbia* (2006). *Collectif 03* (2007) y *Collectif 04* (2008), editado conjuntamente con colectivos de fotografía de Alemania, Francia, Portugal, Inglaterra, Argentina en el marco de los Festivales de Fotoperiodismo de Perpignan, Francia. Actualmente prepara su segundo libro con trabajos de la cooperativa. Exposiciones recientes: *Memoria Viva*, Bienal de Arte en Cuenca Ecuador-2009, Curadora: victoria Verlichack. *El Paisaje* Zaragozaphoto, Zaragoza, España. - Encuentro Fotográfico. Obra colectiva. *17 veces Volver*. Biblioteca Nacional, Buenos Aires. 21 Festival International du Photojournalisme - Perpignan, Francia. Festival DerhumALC . *Refugiados+5 fotógrafos+ 5 miradas*, Alianza Francesa de Buenos Aires. Encuentros de Colectivos Latinoamericanos *Laberintos* - São Paulo Brazil.
Sub esta integrado por: Olmo Calvo Rodríguez, Sebastián Hacher, Nancy Lucero, Gabriela Mitidieri, Gerónimo Molina, Nicolás Pousthomis, Gisela Volá.
www.sub.coop

ALEJANDRA FENOCHIO

Nació en Munro el 1º de mayo de 1962. Padre viajante de comercio con inquietudes culturales. Madre alta modista.
Le gustaban muchas cosas, aunque desde niñita señalaban su predisposición hacia lo artesanal (aunque quería ser cantante).
Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón y ya venía pintando paisajes, gentes y haciendo artesanías. Más tarde fue al taller de Luis Felipe Noé y vio que existían pintores.
Expuso por primera vez en el C.C. Recoleta cuando lo dirigía Miguel Briante. Siguió haciéndolo algunas veces más hasta la última exposición antológica, titulada *Re:tratos íntimos* en Palais de Glace, Julio 2009 . También a expuesto y contribuido con cuadros en lugares alejados del circuito de galerías comerciales e instituciones de arte, pero de intensa producción cultural, como Rozarte, el Parakultural, La Catedral, Ave Porco y más.
Al haber crecido en un taller de costura y le gustan las telas, trabajando en la elaboración de vestuarios y escenografías.
Ha colaborado e ilustrado notas en el suplemento *Las/12*, del periódico *Página 12*. Vive y trabaja en La Boca.
www.alejandrafenochio.com.ar

ZANNY BEGG

Vive y trabaja en Sydney, Australia. Su obra gira en torno a una investigación de la política espacial, tanto en el más amplio contexto globalizado, como en local o más específico: está interesada tanto en la arquitectura del espacio, como en las relaciones sociales que lo construyen. A menudo trabaja en colaboración con otros artistas como por ejemplo su trabajo como curadora con Keg de Souza y su colaboración con Andy Nicholson.
Zanny fue invitada a Hong Kong para una residencia Australia-China del Consejo Residencia (mayo 2007), a Indonesia en Asia-Link (junio de 2008) y un espacio de arte en la Residencia Redfern, Australia (Octubre 2008).
Sus exposiciones más recientes incluyen la exhibición de su video *Trato o Truco* en 11 Bienal de Estambul (2009), curada por el colectivo croata *WHW*, *There goes the Neighboruhood*, Performance Space de Sydney; *Have the cake and eat it too,* Institutionskritik und Instituierende Praxen, Kunsthalle Exnergasse, Viena, Austria; *Self Education I*, Centro de Arte Contemporáneo Nacional, Moscú, Rusia.
www.zannybegg.com

LEO RAMOS

Nació en 1969, es Arquitecto de la FAU UNNE. Realizó estudios de arte público en la Facultad de Bellas Artes de Valencia.
Su obra se relaciona con lograr la visibilización en el ámbito urbano de reivindicaciones de agrupaciones de Derechos Humano, multisectoriales y estudiantiles. A partir del 2003 dictó conferencias y talleres, sobre arte, arquitectura y urbanismo de participación, en universidades españolas y argentinas: la Autónoma de Madrid, Universidad de Sevilla, de Tucumán, de Córdoba, y del Nordeste. Durante el 2004 participa de "Cittá in Gioco" urbanismo participativo con niños de escuelas medias de Torino (Italia). Actualmente es miembro fundador de la *UNILCO* (Universidad Libre para la Construcción Colectiva), colectivo internacional de estudios para la investigación sobre participación ciudadana. Actualmente desarrolla la gestión cultural del Museo de Medios de Comunicación del Chaco.
www.wokitoki.org

OLIVER RESSLER

Nació en 1970 en Austria. Artista y curador, produce exposiciones, proyectos en el espacio público y vídeos que tratan de difuminar los límites entre el arte y el activismo. Sus proyectos han sido exhibidos en exposiciones individuales en el Museo de Arte de Berkeley, Platform Garanti Contemporary Art Center, Estambul, Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado; Kunstraum der Universität Lüneburg, y Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
Oliver ha participado en exposiciones colectivas en el MOCA MASS - Massachusetts Museum of Contemporary Art, EE.UU.; Itaucultural Instituto, São Paulo, ZKM, Karlsruhe; Museum voor Moderne Kunst Arnhem, NL, Festival Internacional de Video / Arte / Electrónica, Lima, y en las bienales de Praga, 2005; Sevilla, 2006, Moscú, 2007, Taipei, 2008, y Lyon, 2009. Su proyecto en curso *Alternative Economics, Alternative Societies* fue producido en 21 ciudades de todo el mundo y publicado como libro por el Instituto de Arte Wyspa, Gdansk en 2007.
www.ressler.at

ICONOCLASISTAS

Laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos. Combinan la gráfica y la comunicación para generar recursos gráficos orientados a establecer rupturas en las significaciones hegemónicas como forma de resistencia e influencia en el imaginario social, pero también como propuesta de cambio y de transformación. Todo el material creado tiene libre circulación (mediante licencias creative commons) puede bajarse y reproducirse de la página web *http://www.iconoclasistas.com.ar/*
Trabajan desde mediados de 2006 a partir de la idea de "laboratorio", entendido como un espacio donde el despliegue imaginativo activa la creación, permitiéndoles un cómodo desplazamiento entre diferentes formatos, dispositivos y escenarios, a fin de modelar herramientas de investigación y diseño gráfico que impulsen prácticas colaborativas. Han realizado impresos y carteles que abordan problemáticas sociales y que fueron difundidos en periódicos y revistas de distintas partes del mundo, como también apropiados por innumerables organizaciones sociales. Muchos de estos materiales dieron pie a la creación de muestras itinerantes que se montaron en espacios culturales y sociales de distintas ciudades de Argentina y del exterior. Desde hace un año y medio están embarcados en el proyecto de construir un "Atlas Colectivo" de la Argentina y países limítrofes, para lo cual están recorriendo ciudades y pueblos de distintas provincias donde realizan "Talleres de Mapeo Colectivo" junto a movimientos sociales de Argentina, Paraguay y Brasil, asambleas barriales, organizaciones estudiantiles, redes de comercio justo, asambleas socio-ambientales, docentes, comisiones de género y de la memoria, etc. Con este mismo fin, fueron invitados a Lima (Perú) y a Barcelona (España). Definen al mapeo como una herramienta lúdica y creativa que facilita la construcción de un relato compartido sobre un territorio. De esta manera, lo piensan como una instancia de construcción colectiva y participación abierta que permite el conocimiento crítico de diversas realidades a partir de la memoria cotidiana y los saberes no especializados. Las crónicas de los viajes, fotos, deriva de la práctica y un avance de este proyecto pueden consultarse en *http://cosmovisionrebelde.blogspot.com/*

DIEGO MÁXIMO HABOBA

Nació en el año 1979 con un lápiz en la mano. A pesar de las indicaciones de sus maestros, nunca aprendió a agarrarlo correctamente. En su adolescencia además de dibujar se dedicó a la militancia por los derechos humanos hasta que, a los 18 años, fue a dar a un calabozo. Al cabo de diez días salió y se dedicó a la experimentación con drogas hasta que se pesco una hepatitis. Un año después, se levantó de su cama en la ciudad de México y decidió regresar a la Argentina para dedicarse al arte con exclusividad.
Principales exposiciones colectivas: 2009: 2nd Thessaloniki Biennale of contemporary art.-*Praxis: art in times of uncertainty*. Thessaloniki. Grecia. 2008: *Artist from Argentina*. Kentler International Drawing Space. NY, EE.UU. *Desplazamientos y fusiones*. Centro Cultural Recoleta. Bs.As. Argentina. *Paysages intérieurs*. Galería Plume. París. Francia. 2007: *Berliner liste*. Asperger Gallery, stand B7. Berlín. Alemania. *ArteBA*. Vasari. Bs. As. Argentina. *Vida pública* y *Todo lo que no es casa es intemperie*. Fondo Nacional de las artes. Bs. As. Argentina, *Quince artistas por quince críticos*. Galería Praxis. Bs. As. Argentina.
Principales muestras individuales. 2009: Vasari. Bs. As. Argentina. *Facundo* Centro Cultural Recoleta. Bs. As. Argentina. 2008. Sara Asperger Gallery. Berlín. Alemania. 2006: *Identidad y paranoia* Centro Cultural Recoleta. Bs. As. Argentina. 2005: *Cesárea* Enfoque 21. FM. La Tribu. Bs. As. Argentina. 2004: *Retratos del hombre nuevo* Centro Cultural Islas Malvinas. La Plata. Bs. As. Argentina.

LEÓN FERRARI

Nació en 1920 en la ciudad de Buenos Aires. En 1954 comienza a hacer esculturas de cerámica; en 1959-1960, tallas en madera y estructuras de alambres, primero entrelazados y luego soldados. En 1962 realiza la primera escritura abstracta, ininteligible, serie que continúa hasta el presente y que elabora en distintas variaciones. En el Premio Di Tella de 1965 presentó *La civilización occidental y cristiana*, un Cristo de santería crucificado sobre un bombardero norteamericano, pieza que fue rechazada. A partir de esa muestra abandonó el arte, limitándose a presentar algunas obras políticas en exposiciones colectivas: *Homenaje al Vietnam*, l966, *Tucumán arde*, 1968, *Malvenido Rockefeller*, 1969, entre otras. En 1966 compuso el collage literario *Palabras ajenas* (un diálogo en paralelo entre Johnson, Hitler y los dioses cristianos).
En 1976 recopiló un grupo de noticias sobre la represión de la dictadura militar que publicó con el título de *Nosotros no sabíamos*, frase que una parte de la ciudadanía argentina utilizó frente a las pruebas de la tortura y de los centros de detención. Ese año dejó el país por razones políticas y se radicó en San Pablo, Brasil. Allí se vinculó con artistas brasileños con los que trabajó en diversas técnicas: fotocopia, arte postal, litografía, microficha, videotexto, libro de artista, etc. En 1980 realizó una serie de heliografías de planos y desarrolló un grupo de instrumentos musicales que usó en varias performances.
En 1983 retomó el tema político-religioso con collages e ilustraciones de la Biblia, en los que suma la iconografía católica, la erótica oriental e imágenes contemporáneas.
Desde 1991 reside en Buenos Aires, donde continúa haciendo arte contra la represión del poder y de la religión y también pasteles y dibujos sobre lo que Noé Jitrik llama la arqueología del signo.
En 1996 ilustró el *Nunca más*, libro reeditado por el diario *Página/12* en forma de fascículos, que reúne centenares de testimonios sobre los crímenes de las fuerzas armadas de la Argentina.
En 2000 expuso en el ICI una muestra, titulada *Infiernos e idolatrías*, contra las torturas humanas y divinas, que originó una

respuesta de grupos católicos que rezaron el rosario en la puerta y arrojaron una granada de gases lacrimógenos en el interior.
En 2002 inició los *Electronicartes*, imágenes sobre la actualidad argentina e internacional que enviaba por correo electrónico.
En 2004 hace con Ricardo Pons los videos *Lombrices y Casa Blanca*; en 2005, la animación *Planta*, con Gabriel Rud, y *Laberinto*, con Gabriel Rud y Cristian Parsons.
En 2004 se expone una retrospectiva de su obra en la sala Cronopios y la sala C del Centro Cultural Recoleta que provoca intensos debates y agresiones por parte de la Iglesia, rotura de obras, clausura y reapertura de la muestra .En 2005 exhibió nuevas obras en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén. Ese año desarrolla la serie *Atados con alambre*, esculturas con huesos, varillas de madera y ramas sobre los que, en algunos casos, coloca espuma de poliuretano. Esta serie dio lugar a las de *Poliuretanos y Músicos*, que desarrolla hasta el presente.
En 2006 se presenta una muestra antológica de su obra en la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, y simultáneamente participa como invitado especial en la Bienal de San Pablo. En 2007 recibe el León de Oro en la 52ª Bienal de Arte de Venecia. En 2009 el MoMA exhibió una retrospectiva de su obra que se presentará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid.
www.leonferrari.com.ar

STEPHEN WRIGHT

Nació en 1963 en Vancouver, Canadá. Es teórico de arte e investigador independiente. Vive y trabaja en París. Ha curado *El futuro del Ready-made recíproco* (Apexart, New York), *In Absentia* (Passerelle, Brest), *El rumor como Medio* (Aksanat, Istanbul) y *Dataesthetics* (WHW, Zagreb). Actualmente prepara *Withdrawal: The Performative Document* como parte de una serie de exposiciones que toman en cuenta prácticas de bajo coeficiente de visibilidad artística y que plantean la perspectiva de un arte sin obra, sin autoría y sin espectador. Habiendo escrito extensamente sobre las dimensiones teóricas de dichas prácticas, Wright está concluyendo un ensayo sobre el tema. Sus investigaciones y textos se han centrado, así mismo, en el valor de uso del arte, particularmente relacionado con prácticas colaborativas fuera del marco del mundo del arte performativo. Ha sido director de programa en el Colegio Internacional de Filosofía (París, 2000-2007), editor corresponsal de la revista *Parachute* (1999-2005) y actualmente integra el comité de asesoría editorial de la revista *Third Text*.
Una selección de sus escritos es accesible en el blog del colectivo *n.e.w.s.http://northeastwestsouth.net/*

LORETO GARIN GUZMÁN / FEDERICO ZUKERFELD

Se conocen desde 1996. Hacia fines de 1997 fundan, junto a otro artistas, el grupo *Etcétera…* En 1998 ocupan la casa-imprenta de artista Surrealista Juan Andralis, quien durante los años 50-60 participó activamente del grupo de Paris, liderado por Bretón. *Etcetera…* utiliza el espacio como taller y laboratorio de arte, participando con obras, manifiestos y acciones durante los '90 alrededor del movimiento por los Derechos Humanos, juntos a la agrupacio H.I.J.O.S en los escraches. Desde entonces realizan experiencias de arte callejero, intervención urbana y exposiciones dentro y fuera de las instituciones de arte. Desde 2002 con *Etcétera…* realizan muestras, presentaciones y conferencias internacionales dentro del llamado campo del "Arte - Política".
En 2005 junto a artistas e intelectuales de distintas partes del mundo fundan *La Internacional Errorista* movimiento que reivindica el error como filosofía de vida. En 2006 forman parte del equipo de coordinación de *LaNomalidad* (tercera parte del proyecto *ExArgentina*). En 2008 son invitados por los curadores Vasif Kortun y Man Ray Hsu a la Bienal de Taipei en Taiwán y en 2009 realizan una residencia en Platform Garanti como parte de la investigación y realización de obra para la XI Bienal de Estambul en Turquía, curada por WHW (what,how and for whom).

Federico Zukerfeld nació en 1979 en Buenos Aires, Argentina. Es actor-titiritero, artista visual y performático. En su obra personal utiliza diversas estrategias como falsificación, simulaciones y magia, para sus instalaciones, videos y objetos, sirviéndose del humor e incitando al juego y la participación del público. Publica textos regularmente en magazines de arte y crítica cultural. Entre sus últimas exposiciones en se encuentran *Blancos de Deseo* Centro Cultural Recoleta y *Por Arte de Mafia* Aleph Arte, ambas en 2009.
http://zukerfeld.wordpress.com/

Loreto Garin Guzmán nació en 1977 en Valparaíso, Chile. Cursó estudios universitarios de Bellas artes y Filosofía hasta la llegada del 2001, cuando decide abandonar la academia y seguir el camino autodidacta. Desde 1998 vive y trabaja en Argentina. En su obra individual elabora sus propuestas con materiales orgánicos, aquellos utilizados generalmente como paliativo de la alimentación, como el té y el mate. Trabaja desde la pintura, la escritura, libros de artista, intervenciones desde la gráfica y performance en el espacio público. Ha expuesto colectiva e individualmente, en diversas partes del mundo. En 2009 ha realizado: la intervención /performance *Inmunda Belleza* (Subte Línea B, Buenos Aires), *La belleza será convulsiva o no será.* Video/instalación como parte del proyecto de intercambio Brasil-Argentina, *Arte Inloco*, en el FUNCEB. En 2008 recibió el tercer premio de pintura de la Fundación Williams.
http://loretogaringuzman.wordpress.com/

Embajada de España
Rafael Estrella Pedrola
Embajador

CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires
Ricardo Ramón Jarne
Director

Equipo de Producción: Mercedes Viviani, Sebastián Quintana, Marcela Continanza, Javier Cánepa y Daniel Prieto.
Administración: Carlos Navas y Fernando Vasconi.
Biblioteca: José A. Gómez.
Secretaria: Mary Gay.

Coordinadora curatorial invitada: Laura Spivak.

Exposición
RECIPROCIDAD
Noviembre - Diciembre 2009 / Enero 2010
Artistas: Democracia, Claire Fontaine, Sub. Coop., Alejandra Fenochio, Zanny Begg, Leo Ramos, Oliver Ressler, Iconoclasistas, Diego Haboba y León Ferrari.
Idea y coordinación: Loreto Garin Guzmán y Federico Zukerfeld.
Producción: CCEBA.
Agradecimientos: Colectivos, artistas y participantes de "Reciprocidad". A Marcelo Expósito, Mabel Tapia, Eduardo Molinari, Ezequiel Verona, Andrea Wain, Fundación Augusto y León Ferrari, Julieta y Paloma Zamorano. A los artistas con quienes compartimos proyectos en vinculo de reciprocidad: Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero, Vórtice Argentina. Diego Perrotta, ciclo "enfoque" en FM La tribu (2003-2006).

Catálogo
Textos: Loreto Garin Guzmán, Federico Zukerfeld y Stephen Wright.
Fotografía: Cortesía de los artistas y/o galerías que los representan.
Diseño: Bernardo + Celis.
Impresión: Latin Gráfica.

Agradecemos la colaboración de Mercedes Álvarez, Carlos Martín, Diego Cayoja, Lili Hoch, Ismael Dande y Juan Siñeriz.
© 2009 Copyright del catálogo: CCEBA. © 2009 Copyright de los textos: sus autores.

RECIPROCIDAD

CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires
Florida 943 (C1005AAS) Bs. As. Argentina
Paraná 1159 PB (C1018ADC) Bs. As. Argentina
Tel 5411 4312.3214 / Fax 5411 4313.2432
www.cceba.org.ar / info@cceba.org.ar
Lunes a viernes 10.30 a 20 hs. Sábados 10.30 a 14 hs.